

# Um estudo semiótico de *Novos Horizontes*: letra e melodia

---

p. 30 - 41

Sônia Merith Claras <sup>1</sup>

Dayse Martins da Costa <sup>2</sup>

## Resumo

Este trabalho, a partir do que preceituam os documentos basilares para o ensino da língua portuguesa, objetiva sugerir, por meio da análise realizada, uma possibilidade de leitura do gênero canção. A corrente teórica que subsidia as discussões é a Semiótica, de linha francesa, a qual define a canção como sendo um texto sincrético, formada por dois elementos, o plano do conteúdo (letra) e o plano da expressão (melodia). Assim, para dar conta do plano do conteúdo recorreremos ao percurso gerativo do sentido, enquanto para analisar o plano da expressão priorizamos os conceitos da Semiótica da Canção, mais especificamente, os níveis da passionalização e da tematização. Isso posto, no intuito de sugerir uma possibilidade de leitura de canções em sala de aula, analisamos a música *Novos Horizontes*, interpretada pela banda Engenheiros do Hawaii.

**Palavras-chaves:** Semiótica; Canção; Ensino

## A SEMIOTIC STUDY OF *NEW HORIZONS*: LYRICS AND MELODY

## Abstract

Grounded on the basic documents for teaching the Portuguese language, this work aims to propose, through the analysis, a possibility of interpretation of the song genre. The theoretical framework that supports this discussion is the French Semiotics, which defines the song as being a syncretic text, formed by two elements, the content level (lyrics) and the level of expression (melody). Thus, to give an account of the content level, we resort to the generative path of meaning, while to analyze the level of expression we prioritize the concepts of Song Semiotics, more specifically, the levels of passionalization and thematization. That said, in order to suggest a possibility of reading songs in the classroom, we analyzed the song *New Horizons*, played by the band Engenheiros do Hawaii.

**Key words:** Semiotics; Song; Teaching.

---

1 Professora do quadro efetivo do Departamento de Letras da UNICENTRO – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina-PR (UEL)

---

2 Mestranda em Letras (bolsista/Fundação Araucária) pelo Programa de pós-graduação em Letras: Interfaces entre Língua e Literatura (PPGL) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)..

---

3 Uma versão preliminar deste texto foi publicada nos Anais do evento: II Seminário Internacional e III Nacional em Estudos da Linguagem – SNEL/2014 - UNIOESTE.

## Introdução

Considerando que, no contexto educacional, documentos como os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais, 1998), as DCEs (Diretrizes Curriculares para a Educação Básica do Estado do Paraná, 2008) e a BNCC (Base Nacional Comum Curricular, 2016, versão preliminar) propõem o ensino de língua materna por meio dos gêneros discursivos/textuais, trazemos à pauta uma análise da música Novos Horizontes, a fim de vislumbrar uma possibilidade de leitura de canções em sala de aula.

No que tange ao ensino do gênero canção, é comum o professor de língua portuguesa restringir o seu trabalho apenas à análise do conteúdo verbal, ou seja, à letra da música. Ao deixar a composição melódica, o conteúdo não verbal de lado, o educador desconsidera uma linguagem importante na produção de sentidos da canção. Por ser um texto sincrético, além do sentido produzido pela letra da música - o plano do conteúdo-, é imprescindível compreender a melodia - o plano da expressão - pensada para tal texto.

Sendo assim, nosso trabalho objetiva sugerir, por meio de um exercício analítico, um viés de como a canção pode ser estudada. É fato que, na maioria das vezes, o professor de língua portuguesa não tem instrumentalização, ou seja, um conhecimento musical para abordar os conteúdos não verbais das canções. Daí a necessidade de trabalhos que intentam incorporar pressupostos teóricos que visam abarcar os sentidos não só do plano do conteúdo, mas também do plano da expressão, resultando num possível encaminhamento de leitura para o gênero em questão.

Sendo assim, neste artigo, apresentaremos a análise do conteúdo verbal e não verbal da canção *Novos Horizontes*, da banda Engenheiros do Hawaii,

a partir da teoria Semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas e da Semiótica da Canção, proposta por Luiz Tatit; este último, por meio dos estudos greimasianos, pôde estabelecer relações paralelas entre letra e melodia em um grande número de canções populares brasileiras. Contudo, antes de empreendermos a análise, faremos uma retomada do aporte teórico da Semiótica greimasiana e da Semiótica da Canção.

## Teoria Semiótica: pressupostos teóricos

A teoria Semiótica de linha francesa, a qual tem como precursor Algirdas Julien Greimas, para dar conta da produção de sentidos de diferentes textos, “procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*”. (BARROS, 2005, p.07). Sendo assim, propõe o percurso gerativo a fim de desvelar os sentidos do texto, em busca de uma compreensão imanente. A Semiótica, por meio desse percurso, propõe três níveis de análise: o fundamental, o narrativo e o discursivo, cada um com uma semântica e uma sintaxe própria. Isto é, em todos os níveis encontramos formas específicas para a análise da construção da linguagem e da estrutura sintática, assim como formas específicas para a compreensão do sentido do texto.

Mais detalhadamente, no nível fundamental, encontra-se o jogo das oposições, formando o quadrado semiótico. As oposições são relativas e sujeitas à história e cultura local; elas podem ser representadas no texto como vida/ *versus*/ morte, alegria/ *versus*/ tristeza, entre tantos outros temas que o texto pode explorar. Esse nível extrai do texto seu tema específico, o fundamental.

No tocante às oposições, é necessário entender que “cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia /*versus* /disforia

/” (FIORIN, 2006, p.23), no qual os elementos eufóricos dizem respeito aos valores positivos e os elementos disfóricos, aos valores negativos. Vale destacar, contudo, que “euforia e disforia não são valores axiológicos do leitor, mas estão inscritos no texto” (FIORIN, 2006, p. 23). Portanto, pode-se compreender que em alguns textos o elemento *vida* seja eufórico e *morte* disfórico, porém, em outras situações esse jogo pode se inverter, tornando a *morte* como um elemento eufórico e *vida* como disfórico, pois o que está em jogo neste nível é o sentido abstrato e geral do texto. Em suma, para compreensão do nível fundamental é necessário levar em consideração a construção completa do texto em estudo. De acordo com Fiorin (2006, p. 21), a “semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto”, são as categorias fundamentais e abstratas do texto. Tanto a semântica quanto a sintaxe do nível fundamental representam a primeira instância do percurso gerativo.

É no nível narrativo, desenvolvido a partir da proposta de Vladimir Propp, que os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito. Segundo Barros (2005), para alcançar seus valores, o sujeito, que agora nesta instância torna-se actante, deve ser dotado de capacidades para ir em busca, ou abrir mão de sua conquista, aceitando e encarando uma transformação no percurso do texto, ou não, uma vez que “são as transformações de estado que sustentam a narrativa” (PIETROFORTE, 2004, p.15). Em suma, as narrativas têm uma organização canônica em que três percursos se relacionam por pressuposição: o percurso da manipulação, o percurso da ação e o da sanção, sendo cada um deles constituído por unidades elementares mais simples, os enunciados narrativos, organizados hierarquicamente. De acordo com a proposta Semiótica, há dois tipos de

enunciados narrativos elementares: os enunciados de estado e de transformação. No enunciado de estado, sujeito e objeto mantêm entre si relações transitivas estáticas, uma relação de estar com um objeto (conjunção), ou uma relação de estar sem um objeto (disjunção). Já no enunciado de transformação, há uma relação dinâmica, oscilando em conjunção e disjunção do sujeito em relação ao objeto valor. É da organização de pelo menos um enunciado de estado e um enunciado de transformação que se estabelece o *programa narrativo*, a unidade funcional da narrativa.

Quanto aos percursos, a manipulação acontece quando “um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa” (FIORIN, 2006, p.29), ou seja, é a manipulação para a conquista de algo. A competência refere-se ao momento da transformação, na qual o sujeito precisa ser dotado de certas competências para a mudança de seu estado, caracterizadas como o dever/o saber/o poder/o querer. A performance é o momento da transformação, o clímax na narrativa; seria, por exemplo, a passagem de uma disjunção a uma conjunção. A sanção é a efetivação real da conjunção ou disjunção, é “a constatação de que a *performance* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação (...) é na fase da sanção que ocorrem as descobertas e as revelações” (FIORIN, 2006, p.31).

Portanto, a construção da narrativa perpassa por essas quatro diferentes fases, muitas vezes aleatoriamente e pressupostas. “Elas, então, não precisam aparecer na ordem lógica: manipulação, competência, performance, sanção. O narrador pode dispor as fases de maneira diferente.” (FIORIN, 2006, p.34). Cabe ao leitor apreendê-las, observando que se encadeiam em função de relação de pressuposição.

Por fim, no nível discursivo, no que tange à semântica discursiva, há a figurativização e a

tematização. A figurativização diz respeito ao conjunto de elementos concretos no texto, as figuras que nos levam a imaginar mentalmente cenas, objetos, pessoas, elementos naturais do mundo real apresentado no texto. A respeito das figuras, Fiorin (2006, p.72) ressalta que elas “são palavras ou expressões que correspondem a algo existente no mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos que expressam qualidades físicas”. Segundo o autor, é a partir dessa rede de figuras que podemos extrair de um texto sua tematização, que são os elementos abstratos do texto, eles “procuram explicar os fatos e as coisas do mundo, buscam classificar, ordenar e interpretar a realidade” (FIORIN, 2006, p.72). São geralmente temas universais, como a exploração, a crise de identidade, felicidade, entre tantos outros. Em suma:

o tema aparece lexicalizado em substantivos abstratos, produz-se um discurso temático, como são os discursos científico, jurídico e filosófico. Se um tema aparece recoberto por figuras, produz-se um discurso figurativo, como são os discursos das fábulas, das parábolas religiosas, dos mitos e dos romances (PIETROFORTE, 2004, p.21)

Contudo, alguns textos podem ser mais temáticos e outros mais figurativos, “mas todo texto figurativo pressupõe, sob figuras, um tema” (FIORIN, 2006, p.72). Barros (2005) afirma que é nesse nível que a narrativa será colocada no tempo e no espaço; os sujeitos, os objetos, os destinadores e os destinatários da narrativa tornam-se atores do discurso e isso acontece porque são inseridos no texto valores temáticos e figuras para a concretização de uma proposta.

Concernente ainda ao nível discursivo, isto é, à sintaxe discursiva, encontram-se os elementos de debreagem e embreagem, sendo que o primeiro se divide em duas instâncias, a debreagem enunciativa

e a debreagem enunciativa. De acordo com Fiorin (1999), a debreagem enunciativa diz respeito à enunciação realizada em terceira pessoa, com um distanciamento em relação ao sujeito, ao espaço e ao tempo da enunciação; enquanto a debreagem enunciativa é realizada em primeira pessoa, sendo então um discurso mais subjetivo, revelando marcas, crenças e valores do sujeito do enunciado, no tempo do *agora* e no espaço do *aqui* e na pessoa do *eu*. Eles são apresentados no momento em que “o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir” (BARROS, 2005, p.54). Outro mecanismo de projeção textual é a embreagem, caracterizada por Fiorin (2006, p.74) como a “suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou espaço”. Conforme o autor, “quando se emprega a terceira pessoa em lugar da primeira, cria-se um efeito de objetividade, porque ressalta um papel social e não uma subjetividade”, por exemplo.

Em suma, quanto ao plano do conteúdo, a Semiótica propõe, por meio do percurso gerativo do sentido, três níveis de análise: o fundamental, o narrativo e o discursivo, cada um deles passível de ser analisado separadamente. Todavia, nos últimos anos, a Semiótica tem passado por diferentes desdobramentos no seu arcabouço teórico-metodológico, isto é, tem agregado contribuições que vão além do percurso gerativo de sentido, ou ainda, de uma análise restrita apenas ao plano do conteúdo. Como exemplo desses desdobramentos, citamos a Semiótica da Canção, descrita a seguir, que tem como foco principal estudar o texto enquanto objeto sincrético, caracterizado pela fusão entre o verbal e o não verbal, ou seja, o texto composto por um plano do conteúdo e um plano da expressão.

## A Semiótica da canção

Proposto por Luiz Tatit, o modelo da Semiótica da Canção dá conta de um estudo paralelo entre o plano de conteúdo e o plano da expressão musical, não deixando para trás os fundamentos teóricos greimasianos. Assim, nessa perspectiva, uma canção é composta pela letra, que diz respeito ao plano do conteúdo (verbal) e pelo plano da expressão, ou seja, a composição melódica (não verbal), a utilização dos instrumentos musicais, a entonação da voz, enfim, toda a tessitura musical.

Tatit (2007) propõe um modelo com três níveis de análise, a fim de dar conta do plano da expressão de diferentes músicas, a tematização, a passionalização e a figurativização. O primeiro nível, a tematização, concentra-se nas músicas cujos saltos intervalares se distanciam muito, e que possuem um andamento rápido; são músicas cujo ritmo é bem marcado, músicas dançantes, por exemplo. É o caso do funk, das músicas eletrônicas, sertanejas, todo tipo de música que celebram conquistas. Para Tatit (2007, p. 95) “a tendência básica da aceleração é a de eliminar as distâncias e, por consequência, os percursos que vinculam gradativamente o sujeito ao objeto”. Essas músicas favorecem o ataque consonantal nas melodias, a partir disso surgem duas tendências, conforme Tatit (2007, p. 109), a primeira diz respeito à “temporalização, quando a duração perde o valor e tudo concorre para o progresso da melodia” e a segunda é uma “tendência à espacialização quando a duração e a altura se expandem valorizando cada etapa do percurso musical.”

Quanto à passionalização, esse nível se refere às músicas que possuem um andamento mais lento, um alongamento das vogais e a disjunção do sujeito com seu objeto-valor e, ainda, o desenrolar de um processo na busca dos “elos perdidos.” Segundo Tatit (1998, p. 103), esta etapa “é um estado interior afetivo, compatibiliza-

se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e duração. Como se a tensão psíquica correspondesse à tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal”. As canções passionalizadas colocam em evidência a situação emocional de um sujeito:

a passionalização melódica é esse tempo de espera ou de lembrança (cuja definição depende da letra), essa duração que permite ao sujeito refletir sobre os seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com o objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto. (TATIT, 2007, p.99)

Ainda, de acordo com Tatit (1998, p. 103), sobre a junção entre letra e melodia, o plano de conteúdo “compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração” que acontece na melodia, “como se a tensão psíquica correspondesse à tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete”.

Por fim, as canções caracterizadas figurativas são aquelas cuja linguagem se aproxima a um discurso informal, a fala cotidiana, o que pressupõe um sujeito em primeira pessoa, quer seja, um discurso instaurado por uma debreagem enunciativa. Nesta “imperam as leis da articulação linguísticas, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio” (TATIT, 1998, p.21).

Para a realização da análise de canções, Tatit (1998) propõe o uso dos tonemas, que segundo Coelho (2005, p. 15):

são os finais das frases melódicas. Quando esses finais são descendentes, indicam conclusão, asseveração; quando se mantêm no mesmo nível da frase ou são ascendentes, significam interrogações, ou indicam que a ideia ainda não fora concluída, assim como ocorre na fala cotidiana.

As canções, portanto, consoante Coelho (2005), apresentam características gerais entre si, algumas com um sentido final como uma catarse ou uma suspensão (eternidade passional). Para que o discurso musical verdadeiramente aconteça, é necessário um trabalho conjunto entre arranjador, compositor e intérprete. Porém, nenhum deles pode receber o “estatuto de enunciador” (DIETRICH, 2008, p. 24), pois, então, quem seria o enunciador no discurso musical? “O texto em que aparecem as figuras do compositor, intérprete e arranjo nada mais é que uma ‘receita’ para a produção de um objeto (...), não se confunde com a canção real, que aprendemos pela audição. Ela é também uma canção de papel” (DIETRICH, 2008, p.24).

A partir desses conceitos, justifica-se o fato desta proposta abordar no plano de conteúdo a letra e, no plano de expressão, as tabelas cromáticas para realização da análise, pois, conforme Dietrich (2008, p. 28), “a partitura não é um objeto sonoro - assim como a língua escrita é visual. Mas ela representa o objeto sonoro, que sempre tem obrigatoriamente altura, duração, intensidade, timbre”. A tabela cromática consiste num objeto mais simplificado que a partitura.

Ao longo das análises melódicas, desencadeiam-se outros elementos de análise como mudança na tessitura musical, a escolha dos instrumentos musicais, entonação da voz em determinadas partes e, principalmente, embutida no que já foi dito anteriormente, a altura, a duração, a intensidade, o timbre e a densidade musical. Assim como a escala cromática, proposta por Tatit (2007), esta não se pauta com a clave de sol, mas numa tabela na qual cada espaço representa cada semitom na escala cromática.

Em síntese, para dar conta dos sentidos

da letra da música, o plano do conteúdo, abordaremos alguns aspectos dos níveis narrativo e discursivo, do percurso gerativo do sentido. Em relação ao plano da expressão, buscaremos respaldo nas considerações de Tatit (2007) acerca da Semiótica da Canção, priorizando os níveis da passionalização e tematização.

### *Novos Horizontes: o plano do conteúdo*

Antes de perpassarmos pelos sentidos da letra da música, plano do conteúdo, destacamos algumas informações acerca da banda *Engenheiros do Hawaii*<sup>4</sup>. Caracterizada em seu estilo musical como rock alternativo, a banda prioriza letras, a maioria delas composta por Humberto Gessinger, vocalista e músico. Elas apresentam uma poética complexa, profunda e temática, enquanto que a musicalidade é muito bem construída, em termos de conhecimento teórico musical.

Apesar de vasta a discografia da banda, focalizamos apenas o álbum produzido em 2007, o *Acústico MTV: Novos Horizontes*, que apresenta produção musical acústica e traz, ainda, uma reprise de músicas pertencentes a outros álbuns do grupo. Desse *acústico*, retiramos *Novos Horizontes*, já cantada pela banda em outro álbum, o *10.000 destinos* (2000). Ao todo, a banda possui três versões dessa música.

No intuito de favorecer a leitura e compreensão desse trabalho, apresentamos na sequência a letra da canção, nosso objeto de análise.

#### *Novos Horizontes*

1. Corpos em movimento
2. Universo em expansão

---

4 Informações retiradas do site oficial da banda Engenheiros do Hawaii, <http://www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii/>. Acesso em: 20/02/2017.



3. O apartamento que era tão pequeno
4. Não acaba mais
5. Vamos dar um tempo
6. Não sei quem deu a sugestão
7. Aquele sentimento que era passageiro
8. Não acaba mais
9. Novos horizontes
10. Se não for isso, o que será?
11. Quem constrói a ponte
12. Não conhece o lado de lá
13. Quero explodir as grades
14. E voar
15. Não tenho pra onde ir
16. Mas não quero ficar
17. Suspender a queda livre
18. Libertar
19. O que não tem fim sempre acaba assim

Pela perspectiva do nível narrativo, no tocante aos enunciados de estados, encontramos um sujeito que está em conjunção com seu objeto valor, formando o seguinte esquema: S1 (Eu lírico)  $\cap$  Ov. (pessoa amada).

É possível pressupor uma transformação na narrativa, de um sujeito (eu lírico) que estava junto de seu objeto valor e depois, no quinto verso,  *vamos dar um tempo*, entra em disjunção desse objeto valor, ou seja, há a separação, o término do relacionamento. Acontece, nesse momento, a descontinuidade. O verso remete à fala coloquial, pressupondo que a relação já não podia mais continuar, por isso era necessário um tempo. É provável que tanto o sujeito1, quanto o sujeito2 (pessoa amada), tenham percebido o fim deste relacionamento e sugerido, indiretamente, a separação, conforme o sexto verso: não sei quem deu a sugestão. Agora temos, portanto, o seguinte enunciado de estado: S1 (Eu lírico)  $\cup$  Ov. (pessoa amada).

A perda, o distanciamento, a situação da separação se apresenta logo no começo da música.

A poesia está na dor do eu lírico após a separação, portanto, a transformação acontece no início do poema/canção. Nos versos  *corpos em movimento/ universo em expansão*, entendemos que a separação é uma consequência do universo em expansão, isto é, à medida que o universo se expande, as pessoas se distanciam umas das outras, podendo ocasionar a separação.

Ainda no nível narrativo, o sujeito1 é dotado de competências modais que o levam a “dar um tempo”. Ou seja, motivado por um *querer* o eu lírico coloca a situação da separação como necessária para ambas as partes. É um eu lírico consciente de suas ações. Contudo, após a separação ele entra num estado de conjunção com a infelicidade; é no verso  *não acaba mais* que observamos a recorrência e a intensidade desse sentimento, ou seja, da infelicidade. Em síntese, há o predomínio de um estado de instabilidade emocional e a única maneira de transformar essa relação estática é entrar em conjunção com novos horizontes. Porém, há um conflito ocasionado por essa busca, pois  *novos horizontes* é um elemento muito abrangente e incerto, mas ele *sabe* que esse é o único caminho, pois, conforme o décimo verso:  *se não for isso, o que será?*. O questionamento do sujeito deixa claro que sua busca é por uma situação melhor, que seria entrar em conjunção, possivelmente, com elementos como o amor, a paz, a tranquilidade de espírito.

A partir do momento em que o sujeito1 (eu lírico) define o seu desejo, ele se convence que aquilo é o melhor para si. Todavia, sabe dos riscos, pois, conforme os versos décimo primeiro e décimo segundo:  *quem constrói a ponte/ não conhece o lado de lá*. O sujeito demonstra sua situação de conflito, há uma incerteza muito grande em seu *querer*, mas esse sujeito *quer* enfrentar essa situação. A confirmação disso se apresenta a partir do décimo terceiro verso:  *Quero explodir as grades / E voar / Não tenho pra onde ir / Mas não quero ficar /*

*Suspender a queda livre / Libertar / O que não tem fim sempre acaba assim.*

A presença do verbo *explodir*, no décimo terceiro verso, demonstra a insatisfação do eu lírico. Entretanto, ele *quer* voar, o que pressupõe leveza, entrega, liberdade, situação de fato almejada pelo sujeito. Em suma, confirma-se novamente o desejo desse sujeito em entrar em conjunção com a paz, pois ele ainda está preso a um sentimento *que não acaba mais*. Enfim, para mudar seu estado inicial, o sujeito quer se libertar do conflito em que está, e sua saída/escolha é ter novos horizontes, o que pode ser compreendido como nos novos olhares, novos caminhos, ou seja, a mudança.

Interessante destacar, ainda, a recorrência do verso *não acaba mais*. Ele nos faz perceber a intensidade de um sentimento, de um momento vivido pelo sujeito. O que *não acaba mais*, no desfecho da canção, voltará como uma situação quase certa *sempre acaba assim*, ou seja, um sentimento que era tão intenso e parecia sem fim, acaba depois que o sujeito assume uma atitude de mudança e de busca do novo para sua vida.

Quanto ao nível discursivo, mais precisamente à sintaxe discursiva, observa-se a projeção do discurso por meio de uma debreagem enunciativa, portanto um *eu-aqui-agora* no texto. Nas frases *não sei, quero explodir, não tenho* percebemos a existência de um *eu* que fala no espaço do *aqui*, apartamento, e no tempo do *agora*. O presente, reiterado pelo verbo *quero*, evidencia uma debreagem enunciativa de pessoa. Tais escolhas produzem o efeito da subjetividade, trazendo à tona um eu lírico marcado pelos sentimentos e conflitos vividos pela separação. Atreladas a esses mesmos conflitos amorosos, estão as temáticas da canção. Por exemplo, algumas figuras apontam para a temática da prisão como *grades* e *apartamento*. A temática da prisão, na música, refere-se ao momento vivido de conflito,

de vontade do eu lírico de suspender a *queda livre*. Por outro lado, a ideia/tema de liberdade vem representada pelas figuras *horizonte, ponte, explodir as grades, voar, queda livre, libertar*. A temática da prisão, ou ainda, do momento de instabilidade emocional, de tristeza do eu lírico se contrapõe à temática da liberdade, a busca pela alegria, pela estabilidade emocional, isto é, por *novos horizontes*. É por meio das figuras destacadas anteriormente – semântica discursiva, que percebemos as temáticas subjacentes, os conteúdos imanes nos textos.

### *Novos Horizontes: o plano da expressão*

Conforme proposto por Tatit (2007), a demonstração do plano da expressão é apresentado por meio de diagramas. Posteriormente, a reflexão e a análise de caráter musical serão expostas.

Diagrama 1

MI	mento	
RE		
DÓ#	em movi-	
DÓ		
SI		
LÁ	corpos	universo em expan-
SOL		
FÁ#	são	

Diagrama 2

MI	tão pequeno	
RE		
DÓ#	partamento	
DÓ		
SI		
LÁ	o a-	que era
SOL		
FÁ#	não acaba mais	



Diagrama 3

MI	tempo
RE	
DÓ#	dar um
DÓ	
SI	
LA	vamos não sei quem deu a sugestão
SOL	
FA#	tão

Diagrama 7

MI	dir as grades
RE	plo
DÓ#	
DÓ	
SI	ex e vo
LA	ar
SOL	
FA#	quero

Diagrama 4

MI	mento
RE	
DÓ#	senti passageiro
DÓ	
SI	
LA	aquele que era
SOL	
FA#	não acaba mais

Diagrama 8

MI	onde ir
RE	mas não quero fi
DÓ#	pra
DÓ	
SI	tenho
LA	car
SOL	
FA#	não

Diagrama 5

MI	tes o que
RE	
DÓ#	horizon isso
DÓ	
SI	
LA	novos se não for se
SOL	
FA#	rá

Diagrama 9

MI	livre
RE	der
DÓ#	liber
DÓ	
SI	pen a queda
LA	tar
SOL	
FA#	sus

Diagrama 6

MI	ponte CE
RE	
DÓ#	tróia rhe
DÓ	
SI	
LA	quem cons não co o lado de
SOL	
FA#	lá

Diagrama 10

MI	fim
RE	tem Sempre acaba a
DÓ#	
DÓ	
SI	rão
LA	ssim
SOL	
FA#	o que

A música *Novos Horizontes* encaixa-se, segundo o modelo de Tatit (2007), no projeto da passionalização, pois seu ritmo é desacelerado, proporcionando o alongamento das vogais. Percebemos tais elementos no fim de algumas frases da canção, o que nos diagramas apresentam-se por meio dos grandes saltos entre os tons, o que direciona a canção à exploração do campo das tessituras das notas e valoriza os instrumentos musicais utilizados, a voz do intérprete e o ritmo da canção.

O projeto passional coloca em voga o sentimento conflituoso do eu lírico, questão já abordada na análise da letra da canção. Isso acontece, segundo Tatit (1998, p. 10), no momento em que o “cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra, nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/”.

A partir dos diagramas, podemos observar em cada linha a correspondência da sílaba à nota musical na formação da tessitura musical dessa canção. Na letra analisada, o sujeito traz à tona seu sentimento de tristeza causado pelo rompimento em um relacionamento junto de sua vontade de libertar-se dessa aflição. Os grandes saltos no diagrama relacionam-se, também, ao grande salto almejado pelo sujeito, um salto para a liberdade, na busca de novos caminhos. O ataque dos alongamentos vocálicos se encontram no término de alguns versos, que sonoramente podem ser representados como *o que seráá, lado de láá, voáár, ficaar, libertaar*. As sonoridades dos instrumentos musicais utilizados dão justificativa ao caráter passional da melodia, pois a interpretação se dá pelo piano, pelo teclado eletrônico (como base), pela percussão suave e a voz do intérprete, este que conta muito também para o andamento da tessitura musical.

A melodia aponta, conforme as primeiras

tabelas, para o propósito de afirmação, pois a nota na qual começa o verso é a mesma nota que ela termina. Essa sequência asseverativa é observada nas tabelas 01, 02, 03 e 04. Nelas, a nota máxima atingida é a *mi* e o desfecho das frases segue rumo a nota *fá#* (fá sustenido), acontece nesse momento a exploração da nota mais grave *lá*, rumo a nota mais aguda abordada, *mi*.

Quanto às notas, são descendentes. Na semiótica musical, elas representam as afirmações, algo que não deixa dúvidas. Tanto na letra quanto na melodia, encontramos, nessa “primeira parte”, esse momento de desfecho. Na letra, o eu lírico não deixa dúvidas em relação aos seus sentimentos e ao que ele está passando na separação e, na melodia, os enunciados afirmativos abordados pelo sujeito são mostrados pela nota *fá#*, sendo que a frase melódica vem decaindo da nota *mi* aguda, até chegar à nota grave *fá#*.

A tessitura musical muda quando o sujeito assume uma posição diante do que estava acontecendo consigo, e isso acontece no diagrama de número 07, no qual há uma grande divisão na palavra “explodir” fazendo com que a sequência tonal que estava acontecendo de *lá#* para *dó*, mude, passe de *fá#* para *ré#*, para só então alcançar a nota *mi*. Esse é o ponto de tensão melódica, que acontece por causa do aumento da nota musical, momento que, na junção, caracterizamos como uma atitude tomada por esse sujeito refletida no plano da expressão, ou seja, acontece a descontinuidade, contribuindo para a transformação.

Em suma, esse momento de mudança do sujeito é representado tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. É interessante notar que na mudança da tessitura se instaura o refrão da canção. Há um posicionamento figurativo, ou seja, que representa a fala de alguém, o próprio sujeito da canção. Esse momento é representado, no plano de conteúdo,

pela debreagem enunciativa, com as frases *quero, não tenho e não quero*.

Essa inserção do plano figurativo não deixa de lado a passionalização, mas caminha com ela para o desfecho da música e aproxima o ouvinte do que está acontecendo com esse sujeito, pela instauração do eu, que faz com que os sentimentos sentidos por esse alguém que sofre, seja sentido de maneira mais profunda pelo ouvinte, pois é como se esta pessoa existisse.

Outra característica passional observada na canção é a utilização das notas menores que correspondem, trazem uma sonoridade mais melancólica, suscitando sentimentos de maneira mais intensificada. As notas abordadas nessa composição é *fá#m* e *Bm*, o que confirma, mais uma vez, o caráter passional dessa melodia.

A nota de repouso na primeira fase da música, de uma maneira geral, é a nota lá, e a nota de tensão é mi, encontramos nessa canção mais frases encaixadas na nota de repouso do que na de tensão, evidenciando que a canção já pressupõe uma solução para o problema mostrado, que seria, na análise conjunta com a letra, a busca por novos horizontes para solucionar os sentimentos de tristeza deixados pelo rompimento de um relacionamento. Fazendo a nota repousar, propicia-se ao ouvinte o relaxamento, não instigando tanto as colocações tensivas.

## Considerações finais

Como relacionar a Semiótica ao ensino de língua portuguesa? Como abordar o que foi proposto pela Semiótica da Canção num contexto de ensino aprendizagem? Na busca dessas respostas, chega-se à conclusão, por meio da análise explicitada neste texto, que para abordar o gênero canção em sala de aula o professor deve, primeiramente, instrumentalizar-se a respeito dos conteúdos de expressão que regem a música. Para

os que já possuem conhecimento teórico musical, fica mais clara tal abordagem; para os que não possuem esse conhecimento, há a necessidade da especialização, que pode ser encontrada na contribuição de artigos como este e em pesquisas bibliográficas.

Contudo, o reconhecimento dos dois planos que compõem a canção - o do conteúdo e o da expressão - já traz para a sala de aula outra postura do professor quando do trabalho com música em sala de aula. Ou seja, a partir do reconhecimento de que o gênero “letra de música” não é a mesma coisa que o gênero “canção”, o professor poderá explorar os conteúdos imanentes acerca do conteúdo da letra e, mesmo que de maneira leiga, incentivar os alunos a reconhecerem/perceberem o plano da expressão pensado para tais conteúdos. Em suma, reconhecer que a música não é composta apenas da linguagem verbal, mas há conteúdos não verbais que precisam ser explorados.

## Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998.

\_\_\_\_\_. **Base Nacional Comum Curricular**. In: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf>. Acesso em 20/01/2017.

COELHO, Márcio. Já sei namorar: tribalismo e semiótica. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Milton (orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das obras de

Chico Buarque. São Paulo, 2008.

FIORIN, J.L. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso.** 14. ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes curriculares da educação básica:** língua portuguesa. Curitiba, 2008.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual:** os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

TATTT, Luiz. **Musicando a semiótica.** Ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da Canção, melodia e letra.** 3.ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

**Artigo enviado em:** 01/02/2017

**Aceite em:** 13/03/2017